

BLANCO, ENTRE LA IGUALTAT I EL RESSENTIMENT

El desamor és el tema de *Blanco*, segona entrega del cicle polonès de moda en el món Krzysztof Kieslowski —llinatge més complicat que no el meu—. Després del bon gust d'*Azul*, autèntica obra mestra, i en el preàmbul de l'estrena comercial de la recent presentada a Cannes *Rojo*, s'ha exhibit a Palma la segona part de la seva trilogia *Blanco, tres colors*, inspirats en els colors de la bandera francesa, que s'identifiquen amb tres conceptes contemporanis que provenen de la Revolució Francesa.

A *Blanco*, Kieslowski aflora l'inefable sentiment de la rancúnia covada en Karol, un perruquer polonès, al qual repudia la seva esposa Dominique de nacionalitat francesa. Davant la denúncia d'ella que el seu matrimoni no ha estat consumat, es produirà el divorci i el despullarà de tot el que posseeix: de l'amor que sent per la seva dona, la seva vivenda i la perruqueria que va aixecar amb l'esforç i els estalvis de tota la vida. Els infortunis el conduiran per una galeria de sentiment i situacions que l'enfortiran al final, just quan tot pareix haver-se confabulat contra ell. Els constants «blancs» com el vestit de núvia, la claredat, el colom, el paper i la pinta amb què toca música, són el referent als quals Kieslowski al·ludeix amb el títol. Menys espectacular que *Azul* i, segurament, encara menys que *Rojo*, *Blanco* és una pel·lícula ben realitzada amb la mestria pròpia de Kieslowski, que s'enfronta inevitablement a la comparació d'*Azul* i que, davant d'aquesta disjuntiva, acaba implacablement eclipsada.

La francesa Julie Delpy, col·laboradora d'una altra realitzadora polonesa, Agnieszka Holland —*Europa, Europa*—, i l'actor polonès Zbigniew Zamachowski, són la contradictòria parella que protagonitzen *Tres colors Blanco*, amb un to agredolç, esperpèntic, fregant la frontera del casual i l'insòlit de l'amor i el desamor.

Blanco retrata un escenari polític i social canviant per les convulsions dels països de l'est, als quals Polònia i la ciutat de Varsòvia no escapen i on les peripècies quotidianes defineixen i marquen el caràcter i l'am-

bient familiar del seu protagonista, i en el darrer objecte del seu director.

Guardonada amb l'Os de Plata en el festival de Berlín, *Blanco* es va rodar parcialment a París, una ciutat recorreguda a les pel·lícules del metafísic Kieslowski, qui, per una altra banda, ha anunciat la seva voluntat d'abandonar el cine davant la impotència i la desolació de no poder assolir la perfecció absoluta en la realització cinematogràfica.

CLAUDIO KLYNHOUT

MACBETH BY A. LOOS & W. SHAKESPEARE

A bans de l'any 1910, quan Thomas Ince va encarregar per primera vegada la confecció d'uns manuscrits on quedàs reflectida la descripció literal de cada pla, l'escriptor a Hollywood era un simple proveïdor d'idees i de sinopsis, i en molts de casos ho va seguir sent. A tot estirar podia esgarripar les seves idees per contar-se-les al director, el qual després les rodaria de memòria.



ANITA LOOS



A partir d'ara, molts d'estudis varen cercar la inspiració a fora. Les lleis sobre els drets d'autor s'havien endurit i era difícil pels estudis continuar plagiant històries extretes de novel·les, relats, obres teatrals, etc. Un dels mètodes que varen utilitzar per obtenir idees per les pel·lícules va ser organitzar concursos de guions; un de cada cent era acceptat.

Per aquells anys, Anita Loos, una jove sense experiència que acostumava a enviar sinopsis per correu al departament de guions de la Biograph, va tenir la fortuna que D. W. Griffith dirigís una de les seves històries i que fos interpretada per Mary Pickford, Lionel Barrymore i Lillian Gish. El concepte de l'actor-estrella començava i Loos va contribuir, amb els seus escrits, a modelar-lo. El 1916 ja cobrava 500 \$ i apareixia per primera vegada en els títols de crèdit d'una pel·lícula: *Macbeth, by William Shakespeare & A. Loos*. Si hi hagués insistit, assegura la guionista, haurien invertit l'ordre.

El talent d'Anita Loos residia principalment en els diàlegs, ingeniosos i divertits. Però els estudis en desconfiaven, ja que els pareixia que podien afectar l'atractiu de les seves estrelles; Griffith advertia que, als guions de Loos, la comicitat provenia sobretot de les paraules, les quals, deia, no es poden fotografiar; la gent no va al cine per llegir (tot i que ell compràs les seves històries perquè els diàlegs el divertien).

A més de Loos, altres dones varen intervenir en l'escriptura de guions: la novel·lista Elinor Glyn o June Mathis, que va adaptar i va dirigir *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, la qual va convertir Valentino en una estre-

lla. Els productors cercaven injectar-li aquell toc femení al guió, perquè sabien que moltes espectadores arrossegaven marits i nuvis a les sales de cine.

William de Mille, escriptor i productor teatral, germà major de Cecil, s'havia traslladat a Hollywood l'any 1914, sense escoltar-se els consells dels amics que li deien que cometia el seu hara-kiri professional. De Mille els replicava: «et paguen 25 \$ per rotlle, en pots fer diversos en un dia i, a més a més, el teu nom no apareix en els crèdits». Tot això dona una idea del menyspreu que sentien els escriptors, actors i productors de teatre pel cine. El cine necessitava un Shakespeare per legitimar-se. Sam Goldwyn va contractar escriptors de fama perquè li donassin una mica d'eminència a les seves pel·lícules; però l'experiment va fallar. Ni tan sols va funcionar quan va contractar «el millor escriptor del món», el premi Nobel Maurice Maeterlinck.

En aquella època s'havia fundat la *Triangle*, companyia formada pels tres grans directors del moment: Griffith, Ince i Mack Sennet. El cap del departament d'històries, C. Gardner Sullivan, ex-periodista que va fer feina amb èxit en una pel·lícula de dos rotlles d'Ince, es va convertir, en pocs anys, en el guionista més famós i més ben pagat de Hollywood. Sullivan va aprofundir en la caracterització psicològica dels personatges, va superar els encarcerats estereotips del bo i el dolent i va contribuir a fixar i consolidar els gèneres cinematogràfics.